Maestrul ION BUZEA: „Vocea trebuie să funcționeze cu gândul la conținut, la piesă”

(Costin Popa – 17 iunie 2011)

„Ce-i cu ăsta care nu cântă?”

Costin Popa: Stimate maestre, priviți înapoi cu mândrie la o prodigioasă carieră tenorală, pe care ați desfășurat-o vreme de decenii. Reiau cu mare bucurie dialogul început acum mai bine de un an (**aprilie 2010**), tot aici lângă Zürich, în minunatul loc în care rezidați și v-aș propune să vorbim despre rolurile dvs. Mi-ați spus atunci despre audiția la 24 de ani în fața maestrului Anatol Kisadji, apoi despre „Răpirea din serai”, „Cei patru bădărani”, Hadji din „Lakmé”...



Ion Buzea: Au urmat Cassio din „Otello”, Arlechinul din „Paiațe”, Walter von der Vogelweide din „Tannhäuser”... În 1958 când am dat audiție la Operă nu exista post de solist și mi-au spus că mă angajează în cor, dar o să fac și roluri mici. Exista la Cluj un dirijor, Eugen Lazăr, care susținea: „Cei tineri trebuie să cânte roluri mici, ca să câștige experiență de scenă”. Trebuia să merg de 2-3 ori pe săptămână la repetiții în sala corului... n-aveam nicio treabă cu asta.

În „Ana Lugojana” eram un țăran care stătea pe un butoi, cu spatele la dirijor, așa că nu se vedea dacă nu cântam. Am profitat. Pe urmă m-au îmbrăcat în frac și m-au pus în primul act din „Traviata”, tot în cor. Dar dirijorul a văzut și a zis: „Ce-i cu ăsta care nu cântă?”. I s-a explicat că eram acolo pentru... ambient. Deci, rateu! A treia încercare în cor a fost un și mai mare eșec. În „Aida”, la finalul scenei din templu, există o pauză după care intră tenorul și basul, „Immenso Phtà!”, primul are un Sol, basul Mi bemol și abia pe urmă intervine corul cu Si bemol la tenorii primi, în unison cu Radamès. Eu, ca să arăt ce bun Si bemol posed, am intrat înaintea corului, odată cu tenorul care, cum spuneam, avea doar un Sol. Stupoare! Și iată o altă pățanie. La un moment dat, lui Lazăr i-a venit în minte să mă pună în „Trubadurul”, să cânt Ruiz. Eu nu știam rolul și când am intrat agitat în scenă zicând „Manrico? (...) la zingara”, am intonat cu o terță mai sus. Numai că bietul Manrico când a răspuns „Oh ciel! Mie membra oscillano...” etc. etc., derutat de tonalitatea mea, n-a mai putut și s-a ales praful. Gata și cu debutul în Ruiz, a doua oară nu m-au mai distribuit în rolul ăsta. Și așa, cariera mea de comprimar s-a terminat cu... brio. După aceea, imediat, am primit „Traviata”, „Rigoletto”. Cam mare... saltul!

C. P.: Delicioase întâmplări! Dar și de la „Traviata” la „Rigoletto” a fost un pas mare.

I. B.: Ca și de la „Cei patru bădărani” la „Traviata”. Și, după aceea, nu știu cum s-au ales lucrurile, au urmat „Madame Butterfly”, „Tosca”, „Boema”, „Mireasa vândută”, apoi „Lohengrin”...

C. P.: În fond, „Madame Butterfly” are un duet mare și o arie la sfârșit.

I. B.: Da, dar actul întâi e lung.

C. P.: Aveați în buzunar Do-urile acute pentru finele duetului cu Cio-Cio-san, pentru „Boema”. Dar „Lohengrin”?

I. B.: Nu-i greu.

Balsamul vocal

C. P.: Sigur, între operele de Wagner, este printre cele mai... să spun... comode.

I. B.: Problema este că atunci când începi cariera, repertoriul fie se potrivește pentru artistul respectiv, fie este construit artificial. Sunt cântăreți cu voci lirice care rămân până la sfârșit foarte bine pe drumul lor. A trece la alt traseu, nu-i ceva natural. Totuși, când exersam, cântam arii care nu erau în repertoriul meu, Mozart, Rossini „Bărbierul din Sevilla”...

C. P.: Erau ca un balsam vocal.

I. B.: Îmi plăceau ariile lirice. Am cântat în concert și „Flautul fermecat”...

C. P.: Deci ați avut, totuși, un început domol.



I. B.: Da, dar liricul nu era așa... liric. Să vă dau un exemplu. Unii dintre cei mai buni Tamino pe care i-am auzit au fost Wolfgang Windgassen și Jon Vickers, care cu voce plină cântau cu linie frumoasă și legato, mai bine ca unii cu glas subțirel care se chinuie și vor să arate mai mult decât au. Așa că nu-i problema de voce masivă, o voce masivă poate cânta și lucruri lirice. Să ne gândim la Leo Slezak... pe vremea lui Caruso cânta toate spectacolele cu „Otello” de la Metropolitan, dar și lieduri, cu o finețe de nu-l recunoșteai.

Fenomenal! Calibrul vocii nu este ceva de care să te agăți, eu nu am găsit că-i așa o problemă să cânți „Traviata” și „Aida” în aceeași săptămână. Pentru că prima nu-i o fluierătură și a doua nu-i o... urlătură. Bineînțeles, „Bărbierul din Sevilla” și „Trubadurul” au țesături diferite, dar „Rigoletto”, „Traviata”, „Aida”, „Forța destinului”, „Bal mascat”, pe undeva nu-s departe una de alta.

C. P.: Da, totuși cine a ajuns la un moment dat să cânte Radamès a terminat cu Alfredo.

I. B.: De fapt a terminat și cu Radamès. Un cântăreț nu se poate numi dramatic dacă urlă. Pe mine mă deranjează foarte mult lipsa frazării. Și asta nu are nicio legătură cu cantitatea de voce.

C. P.: Deci, maestre, am înțeles că la începutul carierei ați studiat repertoriul liric mai mult în particular, decât l-ați cântat pe scenă.

I. B.: N-am cântat, în fond, nimic liric în afară de „Cei patru bădărani”.

C. P.: Da, pentru că nici „Traviata”, nici „Rigoletto” nu le poți cânta cu o culoare de Tamino din „Flautul fermecat”.

I. B.: Nicolai Gedda era bine în toate.

C. P.: Eu l-am auzit pe Francisco Araiza pe disc, în tinerețea lui, cântând excelent Tamino și Almaviva din „Bărbierul din Sevilla”. A ajuns la sfârșit de carieră să cânte roluri ca Lohengrin și chiar Tannhäuser.

I. B.: V-au plăcut?

C. P.: Nici vorbă. Am rămas cu gândul la primele două, în care cred că a dat maximum de valoare.

I. B.: Sunt invitat câteodată la Zürich, la Operă. Îmi amintesc că l-am văzut pe baritonul Alexandru Agache în „Bal mascat”, alături de Araiza. La sfârșit, a venit directorul să mă întrebe dacă mi-a plăcut. I-am spus că... opera este foarte frumoasă dar grea, pentru că nu-i de... Rossini. M-a luat gura pe dinainte, Araiza n-avea nimic de-a face cu rolul, se opintea. Ori, cu cât te opintești mai mult, cu atât iese mai puțin.

C. P.: Cum intervine tehnica?

I. B.: Să va exemplific, nu legat de Araiza, vorbesc în general. Când cineva cântă de la Fa diez în sus „deschis”, sigur că nu durează. Odată am făcut pariu cu un tenor liric german care era prezent în toate teatrele. I-am spus că dacă mai face așa încă o jumătate de an, nu o să mai poată cânta nici nota de La. Din păcate, am avut dreptate. Și în Mozart, în aria „Un’ aura amorosa” din „Così fan tutte”, la pasajul „un dolce ristoro”, i se rupea sunetul.

„Cântăreții sunt ca meseriașii, se duce vestea”

C. P.: După „Traviata”, „Rigoletto”, „Boema”, „Madame Butterfly”, „Lohengrin”?

I. B.: „Werther”, „Mireasa vândută”. Să știți că rolul din „Mireasa vândută” e destul de consistent.

C. P.: „Werther” la Cluj, nu?

I. B.: Da, în 1960.

C. P.: Erați foarte tânăr, foarte tânăr, 26 de ani. După aceea, cum ați făcut trecerea către marile roluri spinte?

I. B.: În 1962, cred că la București, am cântat „Lucia di Lammermoor”, care este cam... amestecătură, apoi direct „Trubadurul”, „Aida”, „Carmen”. Nu-mi amintesc exact cum am realizat trecerea, de fapt n-a fost nicio trecere, cântam ce era nevoie. Să nu uit de Samson, la Cluj, în 1965, cu Zenaida Pally și, în 1966, tot cu dânsa, la Dublin. Nu prea am o limită clară, s-au cam încălecat lucrurile. Important este să rămâi în joc.

C. P.: Pentru vârsta aceea, ce rol vi s-a părut mai complicat?



I. B.: Când ești tânăr, totul este fără probleme. Odată cu atingerea maturității este altceva. Dacă vă invit să ascultați „La donna è mobile” din 1964, 1974 și 1980, veți vedea diferențele. Sunt mai multe rafinamente, la tinerețe un tenor cântă cu mare entuziasm, cu ideea „Hai să sparg candelabrele!”. Cu timpul, gândul acesta este înlocuit de rafinamente. De diferențele de nuanțe. Franco Corelli era un tenor care se auzea bine în sală. Putea însă să facă diminuendo, piano, alți tenori nu reușeau. La Viena am cântat și „Rusalka”, „Fra Diavolo”, „Tiefland”, care e destul de dramatică, „Adriana Lecouvreur”.

C. P.: A venit alunecarea către rolurile veriste.

I. B.: Da, și cu excepția lui „Carmen” și „Werther” am rămas mai mult pe operele italienești. Să nu uit, mai erau și Samson, și Hoffmann. Pe cel din urmă l-am cântat la bătrânețe, cum ar fi, între anii 1980 și 1985, peste 100 de spectacole în cinci ani. Au fost cam cinci montări, s-a dus vorba că-s bun și m-au tot chemat. Cântăreții sunt ca meseriașii, se duce vestea. Cu așa un program - am avut o perioadă cu 60-70 spectacole pe an - nu mai era timp să cânt și altele.

C. P.: Vă abțineați de la unele spectacole dacă aveați solicitări pentru roluri într-un fel antagonice momentului carierei, al dezvoltării vocii?

I. B.: Nu, dar existau primordialități. Când ești profesionist, impresarul îți propune și faci contractul. Ironia sorții, câteodată vin 2-3 oferte dintre care trebuie să alegi, iar altădată, când ești liber, nu vine nimic. Și atunci eu acceptam ca să se umple calendarul. Îmi părea rău câteodată că nu puteam să iau oferte care mi-ar fi plăcut pentru că aveam alte angajamente. În fond eu am cântat destul de mult, aveam noroc să rezist, chiar dacă nu-i o calitate superioară. Decât să te oprești la jumătate, mai bine cânți până la sfârșit. Și mi s-a întâmplat să am spectacol sâmbătă la Zürich, duminică la Nisa și luni la Viena, dar nu prea des. Au fost situații când am cântat în șase zile de două ori „Dama de pică”, „Trubadurul”, pauză, „Rigoletto”, „Trubadurul”.

C. P.: „Rigoletto”, cam înghesuit acolo ca „Fach”.

I. B.: Dar nu-i „Elixirul dragostei”. Se cântă normal, poți face piano. Sigur, nu trebuie să apari pe scenă în fiecare zi, ca la cinematograf, dar câteodată, când se întâmplă, nu-i rău. Uneori am regretat unele lucruri pe care n-am putut să le fac, dar dacă deja semnasem pentru altceva... Odată eram la München pentru „Tosca” și regizorul în a cărui montare cântasem „Rienzi” a vrut să vin la Hanovra - este un teatru bun acolo - pentru „Manon Lescaut”. Nu aveam cum. S-a supărat. Cred că era Götz Friedrich. Iată și o întâmplare simpatică. În „Tosca” lui de la München, nimic nou, intri pe scenă, totul e acolo, șevaletul, icoana cu Madonna, capela Attavanti. Ce-a făcut el? Le-a schimbat poziția. Ori odată eu am uitat. Veneam repede la teatru, întârziase trenul, spectacolul era la 19,30 și eu la 19,10 eram încă în gară. Am luat un taxi, telefonasem ca să anunț și au amânat începerea spectacolului cu 15 minute. Nici nu m-am machiat, am îmbrăcat o jachetă, am intrat și m-am îndreptat ca să dau jos pânza de pe portretul Madonnei dar totul era așezat... exact invers.

C. P.: Aventurile scenei. Revin. Vi s-a întâmplat să spuneți că nu mai cântați „Rigoletto”, „Traviata”?

I. B.: Nu.

C. P.: Deci ați acceptat orice din marele repertoriu?

I. B.: Nici nu mi se oferea altceva. Poate am zis și nu, dar nici nu mi se făceau oferte, cum să spun, alternative.

Puccini și Verdi

C. P.: Dintre operele lui Puccini ați cântat „Manon Lescaut", „Fata din Far West"...

I. B.: ... „Tosca", „Boema", „Madame Butterfly", „Mantaua", „Turandot". Cu totul, șapte roluri.

C. P.: Ați preferat repertoriul puccinian sau cel verdian?

I. B.: Amândouă. Fiecare are câte o caracteristică, dar ambele sunt foarte cantabile.

C. P.: Cum vi se păreau lejeritățile lui Riccardo din „Bal mascat"?

I. B.: Foarte potrivite. Și cine nu le respectă sau nu poate să le facă nu-i nici dramatic, ci numai greoi. Ascultați-l pe Aureliano Pertile, chiar râde în „È scherzo od è follia".

C. P.: Și Beniamino Gigli la fel.

I. B.: Da, ca și când nu poate cânta pentru că-l umflă râsul.

C. P.: Nu știu dacă așa a gândit Verdi dar în acest mod a făcut Gigli și a rămas memorabil.

I. B.: În fond este spiritul momentului, când zice „nu-mi umblați mie cu ghicitori în palmă, mă faceți să râd!" Asta-i ideea.

C. P.: V-am întrebat pentru că este un rol verdian mai atipic, are lejerități care sunt de multe ori complicate pentru un tenor spint.

I. B.: Da, dar uitați, un tenor al cărui mare fan sunt, Franco Corelli, a cântat „Rigoletto" de 2-3 ori, deși nu era pentru el. Pe urmă, „Lucia di Lammermoor" la Metropolitan, doar de două ori, apoi a renunțat... mi se potriveau mie costumele lui. Sunt cântăreți cărora nu le convine câte un rol, nu că nu l-ar putea cânta, dar nu le convine.

C. P.: Personal, n-ați avut astfel de situații?

I. B.: Nu. De pildă, mie îmi plăcea teribil rolul din „Bal mascat", lejeritățile mă amuzau.

Wagner à l'italienne

C. P.: Dintre personajele wagneriene, după Walther von der Vogelweide din „Tannhäuser", ați rămas numai la Lohengrin plus, cum ați amintit puțin mai înainte, Rienzi?

I. B.: Și Walther von Stolzing din „Maeștrii cântăreți din Nürnberg”. „Rienzi” am cântat în anii 1980, ´81, ´82, mi-a plăcut foarte mult. Este o operă de tinerețe, scrisă foarte vocal. De fapt, toate operele lui Wagner sunt scrise astfel și dacă interpreții nu le cântă frumos, este numai vina lor. Nemții fac din Wagner muzică militară. Ori el a scris în două dintre scrisorile lui că vrea ca operele să-i fie cântate precum muzica italiană. „Lohengrin” cu Pertile este minunat, un Wagner foarte melodic. Nu înseamnă că muzica din „Walkiria” sau „Maeștrii cântăreți din Nürnberg” nu-i melodică. Dar unii nemți cântă Wagner cam lătrător (scuzați-mă!). Poți să fii dramatic și fără să dai niște accente așa, numai ca să sune.

C. P.: Probabil că noțiunea de Heldentenor s-a extins prea mult în accepțiunea ei.

I. B.: Ascultați-i pe Franz Völker, pe Max Lorenz, toți cântă frumos. Pentru mine este o idee greșită să cânți Wagner, ca marșul militar german.

C. P.: La fel Helge Rosvaenge, splendid.

I. B.: Chiar și James King sau Jess Thomas...

C. P.: ... și John Vickers.

I. B.: Cânta foarte frumos, deși avea o voce masivă.

C. P.: Maestre, care considerați că sunt rolurile de maturitate care v-au stat cel mai bine în voce?

I. B.: Nu-i ușor de răspuns. Sunt și cele mai mari, și cele mai mici. E complicat să mă fixez deoarece, cântând mulți ani de zile „Trubadurul”, „Paiațe”, „Carmen”, „Aida”, „Forța destinului” etc., după aceea aveam „Povestirile lui Hoffmann”. M-a distrat Hoffmann, pot să spun că îmi făcea plăcere să nu cânt numai muzică italiană. La Viena, de exemplu, eram abonat la „Trubadurul”, spectacole unul după altul, pe vremea aceea cu Piero Cappuccilli. Așa că preferințele mele erau mai mult să schimb, să amestec, de exemplu „Don Carlos” cântam în paralel cu „Rienzi” și „Povestirile lui Hoffmann”. Mai e ceva. Făceam rolul Hoffmann o dată în franceză, altă dată în germană, în paralel, ceea ce nu este ușor. E greu să mă stabilesc la un rol sau la un buchet de roluri. Alternam pentru că era plăcut.

Gherman și Otello

C. P.: Am înțeles că ați cântat și Gherman din „Dama de pică”?

I. B.: Da, la Basel. A fost un fel de... umplutură. Director era cineva care avusese aceeași funcție și aici. M-a avertizat că nu au bani ca la Zürich. I-am spus că dacă pune spectacolele atunci când nu am programat altceva, cânt și pe bani mai puțini. Plus că pentru Basel, mă urcam în mașină și noaptea reveneam acasă. Acolo am mai cântat „Aida” și „Turandot”.

C. P.: Gherman, rol complicat, cel mai complicat, cel mai dificil pentru tenor.

I. B.: Frumos rol! Nu pot să spun că-i greu, pentru că dacă un personaj te interesează și dacă poți să-l cânți... De exemplu am interpretat de multe ori în aceeași seară, „Paiațe” și „Cavalleria

rusticana”. Nu-i dificil și, în general, e mai ușor să cânți „Paiațe” după „Cavalleria rusticana” decât să faci numai „Paiațe”. Te încălzești, faci vocalize...

C. P.: La noi, la București, cântau doi tenori diferiți. Acum foarte puțini sunt cei care intră în ambele spectacole într-o seară... José Cura, dar e destul de deteriorat. V-ați gândit la „Otello”?

I. B.: Trebuia să-l cânt aici, la Zürich. Am făcut repetiții cu Nello Santi, am înscrise pe partitură sfaturi și obiecțiuni de-ale lui. Urmau șase spectacole. Dar, în aceeași perioadă, aveam zece seri cu „Povestirile lui Hoffmann” la Köln. Am cerut să se facă în așa fel încât să nu se suprapună datele, nu s-a putut și n-am mai avut ocazia să onorez oferta cu „Otello”. Să știți că este un rol ușor, credeți-mă, l-am repetat. Nu-i greu pentru că are un sens, dificil este ceva care... Mai grele decât „Otello” sunt „Traviata” sau „Rigoletto”.

C. P.: Dați-mi voie să vă contrazic.

I. B.: Stați, dacă vine un cântăreț tânăr, liric și vrea să cânte „Otello”, nu merge. Dar când n-ai probleme vocale, nu-i dificil. Știți ce-i mai greu? „Fata din Far West”.

C. P.: Nu v-a părut rău că n-ați cântat „Otello”?

I. B.: Ba da. Dar mi-a părut rău și de Alfred din „Liliacul”, de Anul Nou la Viena, pe vremea lui Eberhard Waechter, în regia lui Otto Schenk. Nu aveam timpul fizic să-l învăț. De acest rol îmi pare și mai rău, pentru că pe Otello l-am repetat și nu aveam nici o problemă. Dar Alfredo este o clasică parodie de tenor. Mi-amintesc cum îl imitau la Cluj pe Dinu Bădescu, care era un cântăreț excelent.

Mofturi

C. P.: Acutist formidabil, legenda spunea că dacă îl trezeai din somn la 7 dimineața, avea în voce Si bemol-ul la fix.

I. B.: Eu am făcut repetiție generală cu „Aida” la ora 9. Cine cântă dimineața cântă și după masă. Paradoxul este că acela care se obosește după amiază nu cântă nici dimineața. Eu înțeleg că artiștii au sensibilitățile lor, dar asta este mai mult o chestie legată de emoții, de creație, dar dacă cineva începe cu mofturi... Câteodată sunt bune pentru că fac situația mai palpitantă. Dar când pui condiții că „nu curge apa decât după ora 12”... astea-s mofturi!

C. P.: Mai sunt unii care spun la 4 după amiaza că nu știu dacă pot cânta seara. Se zice că orice artist liric știe la ora 13 dacă se simte apt sau nu să cânte în ziua respectivă.

I. B.: Trebuie să anunțe la ora 12. În America erau trei cântăreți care, la vremea mea, cântau alternativ „Boema”: Corelli, Gedda și subsemnatul.

C. P.: Intuiesc de ce ați adus vorba. Am auzit că Franco Corelli era destul de nesigur cu aparițiile, da?

I. B.: Era sigur, dar îi plăcea lui să... După cum știți, există sistemul rezervelor, „cover”, cum se spune. Primul „cover” trebuie să fie găsit în jumătate de oră, iar al doilea mai târziu. Odată eram

la masă într-o situație destul de agreabilă, cu niște fleici, când a sunat telefonul pe la 8 fără un sfert, spectacolul începând la 8. Când am ajuns la teatru, Corelli anunțase deja că va cânta: la 8 fără un sfert nu era sigur, iar la 8 a intrat în scenă! Mi-a părut bine, m-am întors să-mi încălzesc friptura!

„Cântărețul câștigă cel mai mult când nu-și deranjează vocea"

C. P.: Ați cântat cu plăcere operetă?

I. B.: „Vânzătorul de păsări" la Cluj și, cu și mai mare plăcere, „Casa cu trei fete". Berthé a făcut o colecție de muzică de Schubert și a inclus-o într-o operetă fermecătoare. Făceam turnee la Arad, la Timișoara, cântam sâmbăta după-amiaza la 3. Am mai cântat și arii din operetele de gen austro-german, de exemplu din „Paganini".

C. P.: Ce vi se pare mai ușor de cântat? .

I. B.: Operă. E drept, vocea trebuie să funcționeze, asta e prima condiție, cu gândul la conținut, la piesă. Eu recomand cântăreților să se gândească exact la conținut. De pildă, „Casta diva" din „Norma" este ceva contemplativ. În „La donna è mobile" din „Rigoletto", Ducele stă la han și face diverse reflecții, filozofează, nu trebuie să se gândească la Si-ul acela acut, cum să-l emită.

C. P.: Din păcate, mulți se gândesc la el, dacă iese sau nu.

I. B.: Cu cât te preocupă mai mult notele, cântul, e mai greu să-ți iasă. De fapt, noi suntem un aparat de suflat. Dacă dai aer și ai calea bună, vocea iese natural; clarinetul are clape, sufli și ies toate variațiunile. Dar noi avem deja clapele în cap. Cântărețul câștigă cel mai mult când nu-și deranjează vocea.

C. P.: Da, adevărat, dacă este pusă la punct.

I. B.: Vocea își face drumul ei; ea merge, cum ar fi, pe orizontală; dacă ne gândim „în sus", deja ideea că trebuie să atingi înalturile te stresează. Nu eu am inventat asta, am încercat să învăț de unde am putut, cât am putut. Repet, trebuie să ai un motiv ca să cânți ceva, trebuie să-i găsești sensul.

C. P.: Dar „Celeste Aida" cu care intri în scenă, emoționat de așteptarea celor trei Si bemol-uri, de faptul că aria este „descoperită" complet, cu orchestră doar cu funcție de acompaniament aerisit?

I. B.: Nu-i ceva complicat, trebuie să te convingi că nu cânți ca să dai Si bemol-uri ci pentru că Aida este cerească. Trebuie să te sugestionezi, să te gândești la sintagma „forma divina", la cuvântul „splendor". Vă spun, mie mi s-a părut mai ușoară decât alte lucruri pe care le-am cântat. Nu înseamnă că am fost buricul pământului... mă înțelegeți, dar așa mi s-a părut.

„Vreau să-i șochez pe burghezii ăștia!"

C. P.: Cum au fost relațiile dvs. cu regizorii?

I. B.: N-am avut probleme.

C. P.: Erau și alte vremuri.

I. B.: Asta se poate spune. Nu am avut niciodată controverse cu regizorii nu numai pentru că erau alte timpuri, dar te poți înțelege cu ei. Pentru că regizorul care crede, de exemplu, că poate să facă din cineva un personaj, se înșeală. Dacă este deștept, își găsește tipul cu care să facă ce vrea. Și atunci, nu-i greu. Pentru că există cântăreți cu care nu poți construi personajul respectiv. Eu nu am avut niciodată probleme, nu pentru că am făcut pe revoluționarul, l-am lăsat să aleagă, am făcut ce mi-a zis dar am mai potrivit-o așa, ușurel, ca să-mi vină bine. Dacă ai un concept despre un personaj, atunci se potrivește și regizorului. De exemplu, am făcut „Carmen" în regia lui Jean-Pierre Ponnelle. Era pregătit să cânte Luis Lima. Eu aveam aici spectacole cu „Fedora". Lima a anulat și atunci le-am făcut în paralel, ca un cal de tracțiune. Când antipatiza pe cineva, Ponnelle putea fi foarte neplăcut. N-am avut nicio problemă cu el, sigur eu mai cântasem „Carmen", aveam o idee cum este rolul. De exemplu, la sfârșit, în arenă, eu închideam ușile, ca să nu mai intre nimeni. El a acceptat inițiativa pentru că i-a plăcut. Nu că făceam ce voiam eu dar ne înțelegeam, sigur, în lucrurile care erau logice. Singurul care era altfel a fost Giancarlo, fiul lui Mario del Monaco.

C. P.: S-a mai liniștit acum, face lucruri mai potolite.

I. B.: Spunea că Don José este un băiat din provincie, soldat cam stângaci, cu ochelari pe care și-i curăță tot timpul. I-am spus că nu vreau să-l fac... patron de bordel, dar nici dobitocul satului. În actul al treilea, în loc de munți a făcut schele de zidar. Nu-i nimic, mi-am zis, „facem gimnastică, cu ochelari pe nas". La premieră am lăsat ochelarii în culise iar la sfârșit noi, cântăreții, am avut succes. Pentru Giancarlo au fost huiduieli iar el a zâmbit la lume. Spunea: „Vreau să-i șochez pe burghezii ăștia!"

C. P.: Este un concept, un mod de comportare al multor regizori, vor să șocheze, nu le pasă, iau banii și pleacă. Scandalul chiar folosește la publicitate.

I. B.: Dacă un teatru acceptă așa ceva. Eu nu zic ca toți să stea țepeni dar nici să facă lucruri care trec de o anumită limită. Recent a fost la TV „Liliacul" de la Frankfurt. În viața mea am văzut destule, dar așa ceva, nu. Mai rău nu se poate.

Grețoși, mofluzi, mormăitori... dar buni

C. P.: Am vorbit anul trecut despre relațiile cu cântăreții, mi-ați vorbit de cântăreții români, de cei străini, dar nu despre dirijori. Care a fost relația cu ei, cum v-ați înțeles, ați avut conflicte? V-ați corelat bine, ați avut probleme ca să vă urmărească? Sau, poate, v-au impus concepția de tempi, de culori. Un șef de orchestră, dacă e valoros, poate să modeleze o interpretare.

I. B.: Dirijorul poate da sugestii. De exemplu, excelent în operă este Nello Santi. Are instinct pentru voci. Cine se înțelege cu el merge perfect. Tot timpul cât am cântat sub bagheta lui, aici, la Hamburg, la München, n-am avut nicio problemă, a mers perfect. Dacă vede că ai o problemă, te înțelege, merge cu tine. Când întâlnești unul care ține la un fel de rigiditate, încerci și tu să faci, așa, pe împăciuitoristul. Dar sunt unii răi, ca Fausto Cleva. La repetiții era grețos, nu râdea, nu zicea nimic. La „Boema", s-a certat cu Renata Tebaldi, dar nu cu Cesare Siepi, pentru că acesta nu-l lua în serios. Dar la spectacol era perfect. La o repetiție de cabină, eram noi cu pianistul. Nu

zicea decât: „Cântați!” Stătea complet mofluz. Și cânt, și cânt, nu m-a lăsat până n-am trecut tot rolul. Voia să vadă dacă rezist. Dar după aceea, în spectacol, era ca o mănușă, acompania perfect.

C. P.: Cleva a dirijat mult la Metropolitan.

I. B.: Acolo era cunoscut ca o persoană foarte importantă. Tebaldi și Corelli erau dumnezei. Francesco Molinari Pradelli era bun dirijor dar cam prea... italian. La unele repetiții îi cam înjura pe cântăreți, era cam rău de gură. Ei s-au supărat și i-au zis directorului Rudolf Bing: „Sau el sau noi.” Și l-au scos pe Pradelli. Dirijorul este important, dar cântăreții sunt și mai. În „Tosca”, tot la Metropolitan, debuta baritonul Giangiacomo Guelfi, deja cunoscut în lume. Avea o voce imensă, începe și-l întreabă pe dirijor: „E bine?” Pradelli răspunde „Da!” cu voce tare și în surdină: „Ce mă fac, cum să lucrez cu cretinul ăsta?” Guelfi continua ca un bivol... noi ne uitam în plafon. Pradelli era însă un bun dirijor. Îmi mai amintesc de Horst Stein, Hans Swarowski, Berislav Klobučar... La Viena, Stein dirija „Trubadurul”. Era mai nou atunci și bun. După câțiva ani, la Berlin, în „Carmen”, cântam frumos și m-a întrebat dacă interpretez versiunea română. I-am răspuns că da, întrucât cea germană nu s-a descoperit încă. I s-a înroșit chelia. Nu aveam ce pierde. Claus Helmuth Drese, înainte de a fi la Viena, era director la Köln prin 1972-73. Se dădea „Traviata” și el începuse să explice subiectul. Era un decor cu un șezlong rotund în mijloc, parcă eram în „Contele de Luxemburg”. Ascultam și mestecam gumă. Vorbea de atmosfera din Paris... El, furios: „Eu explic și dumneata mesteci gumă!” Răspund: „Guma o am în gură, nu în urechi, eu vă aud!” S-a înroșit tot de supărare. Pe urmă ne-am mai înțeles; a ajuns director la Viena, eu nu eram angajat fix și mi-a zis că nu știe dacă o să poată să-mi dea spectacolele pe care le-am avut la Köln, pentru că mai trebuie făcute schimbări, să distribuie cântăreți noi. Foarte bine, logica m-a convins. A trecut un timp, a avut nevoie, m-a chemat.... Meseriașul, dacă-l chemi să repare ceva, vine. Când Santi a împlinit 75 de ani, a avut loc o sărbătorire pe scena din Zürich, Drese a venit la mine și m-a îmbrățișat, de parcă eram cei mai buni prieteni.

C. P.: Lucrau vreunii dintre șefii de orchestră mai amănunțit cu cântăreții?

I. B.: Santi. Numai ceea ce nu-l interesa lăsa la corepetitori. Nu mulți lucrau detaliat cu cântăreții. Nu trebuie să iau apărarea nimănui. Cântărețul care nu-și pregătește rolul, să știe ce personaj interpretează, rămâne vinovat. Sigur, dirijorul poate să mai dea și sugestii. Alții... John Pritchard m-a angajat să cânt „Maeștrii cântăreți din Nürnberg”. El parcă dirija „Povestirile lui Hoffmann”. Karl Böhm...

C. P.: O legendă!

I. B.: Da, o legendă care îi teroriza pe toți. Rău! Eu am cântat „Macbeth” cu el. „Macbeth” de Verdi cu Böhm se potrivește ca nuca în perete. Dirijor celebru, dar eu totdeauna l-am văzut ca și cum ar fi avut... Parkinson, se mișca așa... Și tot mormăia. La Viena, nimeni nu putea să-l sufere. Eberhard Waechter și Erich Kunz îl imitau cum vorbește, îl parodiau, dar nu ieșeau din cuvântul lui. Dirija bine „Flautul fermecat”. Richard Strauss, numai el știa cum se dirijează. pentru că îi fusese corepetitor. Am cântat și eu Bacchus în „Ariadna la Naxos”. Rolul este bun dacă n-ai probleme, te achiți, mai iei și un ban..., totuși este o muzică antivocală par excellence.

C. P.: Eu sunt impresionat ce versatil ați fost și ce diversitate de roluri ați interpretat. Aflu acum și de Bacchus.

I. B.: Nu-i ușor de cântat, l-am auzit recent pe Roberto Saccà, s-a descurcat. Eu am debutat în rol la Zürich, sub bagheta lui Ferdinand Leitner, după aceea l-am făcut la Berlin cu Eugen Jochum.

C. P.: Altă legendă.

I. B.: Era acum 40 de ani, eu eram o idee mai... tânăr și am văzut la repetiție un bătrân destul de bine, care nota tot. Foarte bun.

C. P.: Stimate maestre, vă mulțumesc din suflet pentru întrevedere și convorbire.